

CHANG, Jing Jing. 2019. Screening Communities: Negotiating Narratives of Empire Nation, and the Cold War in Hong Kong Cinema. Hong Kong : Hong Kong University Press.

Tom Cunliffe

Traducteur : Sébastien Roussillat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/11660>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2020

Pagination : 65-66

ISBN : 979-10-91019-37-8

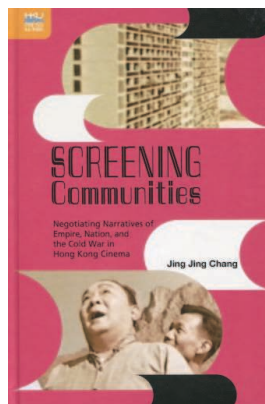
ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Tom Cunliffe, « CHANG, Jing Jing. 2019. Screening Communities: Negotiating Narratives of Empire Nation, and the Cold War in Hong Kong Cinema. Hong Kong : Hong Kong University Press. », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2020/4 | 2020, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/11660>

© Tous droits réservés

Comptes rendus de lecture



CHANG, Jing Jing. 2019.
Screening Communities:
Negotiating Narratives of Empire,
Nation, and the Cold War in Hong
Kong Cinema.
 Hong Kong : Hong Kong University
 Press.

TOM CUNLIFFE

Le livre de Chang Jing Jing montre en quoi le destin du cinéma hongkongais d'après-guerre, des années 1950 à la fin des années 1960, est inextricablement lié au contexte de la guerre froide. D'après l'auteure, le cinéma de cette période a permis d'imaginer des communautés locales tout en façonnant des images apolitiques en contre-point à la situation volatile du Hong Kong d'après-guerre. Chang soutient que ce ne serait pas dû à une politique imposée par les autorités coloniales, mais à une relation triangulaire complexe entre l'État colonial, les cinéastes locaux et le public. Elle postule que ce qui était montré sur les écrans de cinéma et ce qui en était écarté jouait un rôle égal dans l'édification d'une communauté dans le Hong Kong d'après-guerre. Ainsi, l'approche méthodologique de Chang sur la représentation des communautés met en lumière la manière dont certains courants du cinéma fonctionnaient dans la colonie, ce qui permet à la fois d'éclairer et de revoir certaines assertions sur l'histoire du cinéma hongkongais.

Le premier chapitre décrit comment le gouvernement colonial a entretenu le flou autour de ses critères de censure dans les années 1950 et 1960, de manière à « maintenir une façade d'unité apolitique pendant la guerre froide » (p. 36) et à consolider son emprise sur le pouvoir. Ce chapitre contextualise les conditions de l'expression politique des réalisateurs et leurs restrictions, et met en place la trame des chapitres suivants. L'utilisation de sources primaires variées est particulièrement bienvenue, notamment les articles de journaux et les archives gouvernementales qui mettent en relief les différentes forces en présence à Hong Kong, dont le Kuomintang et le Parti communiste chinois (PCC), ainsi que le rôle joué par les organes de propagande du PCC comme la Southern Film Corporation (*Nanfang yingye youxian gongsi* 南方影業有限公司). Craignant que des films aux messages trop ouvertement politiques ne mobilisent les Hongkongais et mènent à des troubles de l'ordre public (p. 39), le gouvernement colonial avait chargé son organe de censure de dépolitiser la culture et de créer l'image d'une communauté apolitique à l'écran. Le deuxième chapitre décrit comment le gouvernement colonial a promu son propre agenda idéologique et son

image à Hong Kong et à l'extérieur en se concentrant sur la production de séries de documentaires au sein de sa Hong Kong Film Unit (des années 1950 à la fin des années 1960), et à travers ses tentatives de séduction de la population locale en organisant des projections itinérantes dans les zones ne disposant pas de salles et de peu de téléviseurs. Chang montre comment le gouvernement hongkongais « est passé de l'indifférence à la reconnaissance du rôle des films pour obtenir l'adhésion des spectateurs et en faire des partenaires de la représentation de leurs identités collectives d'après-guerre » (p. 47).

Le troisième chapitre explique comment les réalisateurs cantonnais de gauche, notamment ceux de studios comme l'Union Film Enterprise Ltd. (*Zhonglian dianying qiye youxian gongsi* 中聯電影企業有限公司) ont réinterprété les principes antiféodaux du mouvement du 4 mai et de l'égalité hommes-femmes dans l'arène dépolitisée de Hong Kong. Ce processus a inscrit « le public hongkongais dans une certaine vision cinématographique du discours nationaliste chinois et de la construction nationale dépassant la rhétorique centrée strictement sur le parti » (p. 101). À plusieurs reprises dans le deuxième chapitre, Chang mentionne que le gouvernement colonial cherchait à se servir du cinéma pour inculquer la responsabilité civique au public (voir p. 51, 52 et 57). Cette conception du cinéma comme outil pédagogique était également centrale pour de nombreux réalisateurs de gauche. Ainsi, ceux de l'Union Film Enterprise Ltd. ont essayé d'associer le divertissement à une « éducation morale cinématographique » (p. 80). Du haut de leur « statut d'élite culturelle », ils cherchaient à éduquer le public (p. 82) et « considéraient le cinéma comme un moyen de promouvoir un modèle de citoyen bon et vertueux, au service de la société et aimant la culture » (p. 83). Quelles étaient les similarités et les différences entre les réalisateurs de gauche et les institutions cinématographiques gouvernementales, et comment les premiers résistaient aux idées politiques des documentaires produits par le gouvernement ? Une analyse plus détaillée, dans une perspective à la fois idéologique et stylistique, aurait permis de fournir une meilleure compréhension des chevauchements et des divergences dans la manière dont ces communautés étaient construites à l'écran par chaque institution et la pédagogie déployée par chaque type de film.

Le quatrième chapitre, qui présente les *lunlipian* (倫理片), est particulièrement intéressant à mes yeux. Le *lunlipian*, genre phare du cinéma hongkongais des années 1950 et 1960, servait de référence pour les critiques de films de l'époque et de stratégie marketing pour les studios. Chang analyse la signification culturelle de cette forme cinématographique dans son histoire sociale, rétablit la distinction entre *lunlipian* et *wenyipian* (文藝片), souvent considérés comme interchangeables, et explique les différentes traductions anglaises du premier terme. Cette entreprise est utile pour toutes les études sur le cinéma hongkongais des années 1950 aux années 1970, le terme *lunlipian* étant rarement utilisé dans les études en langue anglaise au profit d'expressions telles que « *social ethics film* » (film sur l'éthique sociale), « *family melodrama* » (mélodrame familial) ou « *social realist film* » (film réaliste social). À partir d'une analyse juste et précise des matériaux promotionnels de maisons de production et de deux *lunlipian*

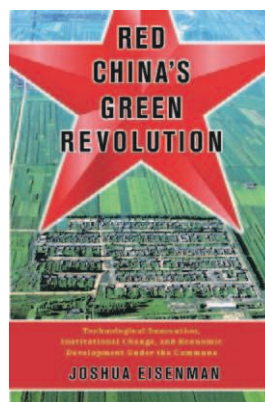
des années 1960, l'auteure illustre de manière spécifique comment le *lunlipian* peut être considéré comme une forme d'adresse à l'intention des spectateurs ayant pour fonction de créer une communauté locale fondée sur la solidarité collective, les valeurs familiales et une « renégociation de ce qui constitue la culture chinoise traditionnelle dans le Hong-Kong d'après-guerre » (p. 112). L'évolution du *lunlipian* cantonais des années 1960 vers le mélange des genres cinématographiques est souvent critiquée pour sa tendance à favoriser le divertissement au détriment de la morale, en particulier si on le compare aux productions des années 1950. Mais la thèse de Chang –, qui voit dans les hétéroclites *lunlipian* cantonais l'influence de la compétition féroce du cinéma en mandarin et des productions étrangères ainsi que du nouveau contexte socio-politique – est intéressante dans la mesure où elle permet de reconsidérer les liens thématiques et stylistiques entre le cinéma cantonais des années 1950 et celui des années 1960.

Les chapitres 5 et 6 se déploient hors de Hong Kong vers l'Asie du Sud-Est (Nanyang 南洋) et incluent la fin des années 1960, pour présenter les différentes stratégies mises en place et l'évolution de la mise en scène et de la création des communautés à l'écran dans le cinéma hongkongais. Le dernier chapitre permet de comprendre comment les séries de films consacrés aux ouvrières proposent des récits s'articulant autour de l'émancipation des femmes et la vie fantasmée de l'usine. Toutefois, une analyse plus poussée de ces films qui valorisent le sacrifice personnel au nom du capitalisme aurait peut-être permis de mettre en lumière leur idéologie au regard de l'identité locale.

Il aurait également été intéressant de prendre en considération les films communistes ou de gauche en mandarin pour enrichir la compréhension du milieu de la création et de l'industrie cinématographiques de l'époque. En conclusion, le livre de Chang Jing Jing contribue à une réévaluation précieuse de l'histoire du cinéma hongkongais et démontre l'importance de la recherche fondée sur les archives. Son angle d'étude de la représentation à l'écran des communautés se concentre clairement sur la manière dont différentes parties prenantes, avec des affiliations politiques, des considérations commerciales et des agendas différents se sont toutes servies du cinéma pour participer à la construction des communautés du Hong Kong d'après-guerre.

■ Traduit par Sébastien Roussillat.

■ Tom Cunliffe est un jeune chercheur titulaire d'un doctorat de la SOAS. School of Oriental and African Studies, University of London, Thornhaugh Street, Russell Square, Londres, WCH1 0XG, UK (229623@soas.ac.uk).



EISENMAN, Joshua. 2018.
Red China's Green Revolution: Technological Innovation, Institutional Change, and Economic Development Under the Commune.
New York : Columbia University Press.

FELIX WEMHEUER

Dans ce livre, Joshua Eisenman présente une approche révisionniste de l'époque des communes populaires chinoises (1958-1983). L'un de ses principaux objectifs est de remettre en question les récits habituels des études chinoises et occidentales selon lesquels les communes auraient été un échec économique et que seule la décollectivisation sous Deng Xiaoping dans les années 1980 aurait remis l'agriculture sur les rails. Eisenman n'est pas motivé par la nostalgie d'un prétendu « égalitarisme » maoïste. Il argumente au contraire sur un plan strictement économique en expliquant en quoi les communes ont été un modèle réussi ayant permis de moderniser l'agriculture, augmenter la productivité dans la production céréalière et promouvoir la révolution verte, au moins durant les années 1970. Cette institution aurait aidé l'État à instaurer l'austérité des ménages dans les villages et à rediriger ces économies vers la machinerie, les systèmes d'irrigation, les engrais, les petites fabriques ou les écoles agricoles.

Eisenman introduit le lecteur à différents changements opérés par le système des communes : la période du Grand Bond en avant (GBA) (1958-1961) a par exemple été caractérisée par une épargne excessive et des investissements improductifs, comme pendant la campagne pour l'acier. La commune droitrière (1962-1964) qui a suivi la famine du GBA a occasionné au contraire un déficit d'épargne. D'après Eisenman, le meilleur modèle a été celui de la commune de la Révolution verte (1970-1979) qui se caractérisait par des taux d'épargne élevés alloués à des investissements utiles et productifs. Dans le chapitre 4, il utilise les modèles de développement économique néoclassiques de Solow-Swan et Arthur Lewis pour étayer ses arguments. La plupart des données citées dans le livre ont été extraites de statistiques chinoises officielles publiées dans les années 1980.

Dans le chapitre 5 consacré à la politique, Eisenman explique en quoi les communes pouvaient être considérées comme les « églises » du maoïsme (p. 254). Avec des rituels de chants, de danses ou de lectures du *Petit Livre rouge*, le parti endoctrinait les membres de la commune pour qu'ils travaillent dur, soient autosuffisants, consomment peu et économisent les ressources. La politique a ainsi contribué à une accumulation de capital par les communes. Dans la dernière partie du livre, Eisenman explique que les communes n'ont pas connu de crise économique à l'arrivée de Deng au pouvoir, en 1978. Leur dissolution progressive aurait plutôt été une décision politique de la direction du Parti visant à enterrer l'idéologie collectiviste de l'ère maoïste.